

Reinhold Begas und die Monumente des Kaiserreichs

Begas – Monumente für das Kaiserreich. Eine Ausstellung zum 100. Todestag des Bildhauers Reinhold Begas (1831-1911).

Deutsches Historisches Museum, Berlin, 26. November 2010–6. März 2011. Kat. hg. v. Esther Sophia Sün-derhauf. Dresden, Sandstein Verlag 2010. 416 S., 487 Abb. ISBN 978-3-942422-15-4

Reinhold Begas – Vom Atelier in die Stadt – Photographien.

Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 28. November 2010–16. Januar 2011

Die Ausstellung (begleitet von einer kleinen Schau im Georg-Kolbe-Museum) präsentierte problembe-
wusst einen großen Bildhauer, indem sie Fragen nach der Angemessenheit der Kriterien aufwarf, nach denen die politischen Akteure, das Publikum sowie die institutionalisierte kunsthistorische Forschung Reinhold Begas und die Kunst des späten 19. Jh.s beurteilten und behandelten. Wieso erlangte dieser Künstler, von dem heute noch 33 Arbeiten, darunter der großartige Neptunbrunnen (Abb. 1), im öffentlichen Raum Berlins und 25 Werke in der Alten Nationalgalerie erhalten sind, nicht den gleichen Bekanntheitsgrad wie seine Vorgänger Schadow und Rauch oder gar der etwa gleichzeitig tätige Auguste Rodin (1840-1917)? Der von beiden Ausstellungen thematisierte Schlüssel liegt in seinem Erfolg unter Kaiser Wilhelm II., für den er monumentale Projekte wie das

Nationaldenkmal (Abb. 2) und die Siegesallee schuf. Diese Markierung der Stadt mit Herrschaftssymbolen eines militaristischen Systems führte erst nach dem Nationalsozialismus zu Gegenreaktionen wie 1950 in Ostberlin die Zerstörung und 1954 in Westberlin das Vergraben dieser Monumente. Man sah in Begas fortan nur den Propagandisten einer ungeliebten Periode deutscher Vergangenheit, der keiner eingehenderen Betrachtung würdig erschien.

Die 1990 in der Ausstellung „Ethos und Pathos“ im Hamburger Bahnhof kulminierende Erforschung der Berliner Bildhauerschule durch Peter Bloch und seine Mitarbeiter bildete die Grundlage für die Neubewertung von Begas und ermöglichte damit die erste monographische Ausstellung des Künstlers seit 1906. In seiner Doppelrolle als Leiter der Westberliner Skulpturengalerie der SMPK (ab 1967) und Professor an der FU Berlin (ab 1970) trug Bloch Entscheidendes zum Erhalt, Erwerb, zur Erforschung und Vermittlung der Berliner Skulptur bei, wobei die größten Entdeckungen den Historismus betrafen. Aber diese Forschungen gerieten mit der nach der Wiedervereinigung einsetzenden Umgestaltung der Museums- und Universitätslandschaft Berlins ins Abseits. Zwar stehen die von Bernhard Maaz beispielhaft katalogisierten Objekte weiter im Museum (vgl. *Nationalgalerie Berlin: das XIX. Jh. Bestandskatalog der Skulpturen*, 2 Bde., Berlin 2006), aber die Erforschung und Vermittlung der Skulptur des 19. Jh.s ist nach dem Tod von Bloch 1994 und dem Weggang von Maaz personell nicht mehr verankert. Dass es überhaupt zur Ausstellung kam, ist das Verdienst der von Hans Ottomeyer aufgegriffenen Initiative des Sammlers und Kenners Jürgen Klebs und vor allem der Kuratorin Esther Sophia Sün-derhauf. Sie gewann erfahrene Autoren aus

dem Umfeld Blochs und erweiterte gleichzeitig das Thema um kultur- und rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen (Kat., 13-19).

Herzstück des Katalogs ist das Werkverzeichnis mit 185 anerkannten und neun fraglichen bildhauerischen Arbeiten (180-286), welches Jutta von Simson basierend auf den Vorarbeiten von Alfred G. Meyer (1901) und Heike Gerlach-Perrakis (1985) neu erstellt. Selbst für die problematischen Werke, die in unbekannter Anzahl, oft in verschiedenen Dimensionen und Materialien, hergestellt wurden, konnte wenigstens der heutige Kenntnisstand dargelegt werden. Der Katalog mit 200 Exponaten (287-370) dokumentiert die Ausstellung, 15 Essays untersuchen systematisch Biographie und Werk.

FAUNE UND NYMPHEN IN DER GRÜNDERZEIT

Der aus einer erfolgreichen Künstlerfamilie stammende Reinhold Begas erhielt allein durch seine Taufpaten Christian Daniel Rauch, Gottfried Schadow und Ludwig Wichmann, die zugleich seine späteren Lehrer waren, die denkbar beste Aus-

gangsposition für eine Karriere als Bildhauer, wie Wolfgang Cortjaens im Katalog darlegt. 1856-58 begeisterte er sich in Rom aber nicht für die klassische Antike, vielmehr für die von den Klassizisten geschmähten Bernini und Michelangelo. Begas und seine engen Freunde Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Franz Lenbach faszinierte die Welt der Faune und Nymphen. Zwar wird in Gisela Moellers und den folgenden Beiträgen deutlich, wie innovativ der ehrgeizige junge Begas aus diesen thematischen und stilistischen Bezügen einen als Neobarock bezeichneten Stil schuf, der sich gegen den bisher dominierenden Klassizismus der Rauch-Schule durchsetzte. Doch kommt trotz der aufschlussreichen Essays zur Begas-Schule (Sibylle Einholz) und zur zeitgenössischen Kritik an Begas (Bernhard Maaz) die Frage zu kurz, was eine sich mit Macht industrialisierende Gesellschaft an Faunen, Nymphen und barockem Stil ansprach. Auch wäre die zentrale Rolle von Frauen in den Denkmälern des Künstlers zu untersuchen, die nur gelegentlich erwähnt wird (21, 24) – spielte doch Begas in seinen zahlreichen Zweiergruppen soziale Grundbeziehungen mit *gender*-Aspekten durch



Abb. 1 Reinhold Begas, Neptunbrunnen, 1879-91. Photo um 1900/1910 [Kat., 79]

Abb. 2 Begas u.a.,
Nationaldenkmal für
Kaiser Wilhelm I. vor
dem Berliner Schloss,
1897 (1950 zerstört).
Photo (Album von
Berlin, Globus Verlag
Berlin 1904)



(Pan tröstet Psyche, Pan als Lehrer des Flötenspiels, Mutter und Kind, Raub der Sabinerin, Kentauro und Nymphen, Kain und Abel u.a.m.). In anderen Werken (Neptunbrunnen, Schillerdenkmal) treten mehrere Frauen in eigenartiger, teils melancholischer Vereinzelung auf.

Der gesellschaftliche Umbruch manifestierte sich sowohl in den behandelten Sujets als auch in den neuen Auftraggebern: Aufwendige und künstlerisch bedeutende Grabmäler erstellte Begas nicht nur für Kaiser Friedrich III., Prinz Sigismund und Adlige, sondern auch für den Sohn des „Eisenbahnkönigs“ Strousberg, wie Jörg Kuhn darlegt. Dem enormen Bedarf an Porträts in dieser Zeit folgend, schuf er 49 Porträtbüsten, die oft in diversen Materialien und Formaten wiederholt wurden. Diese vormals Herrschern und dem hohem Adel vorbehaltene Gattung spiegelte nun als *Who's who* des Kaiserreichs die gesellschaftliche Struktur der staatstragenden Elite wider. Eine einzige inzwischen verschollene Büste des Sozialdemokraten Ferdinand Lassalle erinnert in diesem Gesellschaftspanorama an die sozialen Unterschichten und ihre Repräsentanten, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht als darstellungswürdig galten. Die konservative politische Haltung des Künstlers schmälerte die Originalität und Qualität der künstlerischen Lösungen jedoch kaum, wie Ursel Berger zeigen kann (Abb. 3). Der Beitrag von Aurelia Badde betont in seltener Präzision die hohe technische Fertigkeit und die Raffinesse der Marmorbearbeitung von Begas.

STAATSKÜNSTLER DES KAISERZEITLICHEN BERLIN?

Allein vier Beiträge analysieren die Denkmäler. Michael Puls gibt einen differenzierten Überblick, der zeigt, dass Begas nicht als der Bildhauer der gesamten Kaiserzeit (1871–1918) bezeichnet werden kann, sondern nur unter Wilhelm II. von 1888–1901 eine monopolartige Stellung innehatte. Drei Beiträge widmen sich einzelnen Werken: dem Nationaldenkmal für Wilhelm I. und seiner Zerstörung (Jürgen Klebs), der fast unbekannten, ebenfalls zerstörten kolossalen Germania-Gruppe auf dem Reichstag (Michael S. Cullen) und der von Kaiser Wilhelm II. beauftragten, in Teilen erhaltenen Siegesallee (Ulrike Lehnert). Rolf Johannsen betont, dass auch die Förderung des Studiums der klassischen Kunst und der großen Berliner Museumsprojekte unter Wilhelm II. zur Repräsentation des auftrumpfenden Kaiserreichs eingesetzt wurden.

Begas strebte nach großen Aufgaben und öffentlicher Sichtbarkeit, die ihm nur die damaligen Machthaber verschaffen konnten. Beim Neptunbrunnen schaffte er es noch, mit Chuzpe seine eigene Komposition bei der Landeskunstkommission durchzusetzen, ohne dass er hierfür mehr als eine vage dynastische Interpretation des Brunnens bemühen musste. Bei den drei genannten Denkmälern war es unvermeidbar, dass Begas sich politisch kompromittierte. In ihren zahlreichen Analysen italienischer Reiterdenkmäler der Renaissance (Gattamelata, Colleoni) hat die kunsthistori-

sche Forschung die politisch-moralische Bewertung der Dargestellten durch die Zeitgenossen herausgearbeitet, ohne selbst Wertungen vorzunehmen, sondern sich vornehmlich auf die künstlerische Form zu konzentrieren. Bei den seltenen Erwähnungen von Begas' Nationaldenkmal hingegen findet man in der Literatur stereotype Kritik der militaristischen Propaganda, die in einem Folgeschritt dann auch noch als ursächlich für den Ersten Weltkrieg und für den Nationalsozialismus verantwortlich gemacht wird. Ein so eingestimmter Betrachter des Denkmals wird dieses primär als pompös und kolossal wahrnehmen, ohne ein genaueres Augenmerk auf die Genese, das Funktionieren und die künstlerische Qualität dieses monumentalen Werkes zu richten. Der Katalog wagt verdienstvollerweise erstmals eine detailliertere Analyse und die längst ausstehende künstlerische Rehabilitierung von Begas.

Damit stellt sich aber sogleich ein neues Problem, das durch die wiedergewonnene Hauptstadtrolle Berlins akut wurde: Soll man vom fragwürdigen politischen Inhalt absehen, den „Bildersturm“ beklagen und die historische Realität nicht nur des Berliner Schlosses, sondern auch des zentral davor positionierten Nationaldenkmals wiederherstellen? Oder sollte die heutige demokratische Gesellschaft sich das Recht nehmen, den Stellenwert ihr widersprechender politischer Symbole durch Standortverlagerungen oder Denkmalentfernungen gezielt zu mindern? Diese prekäre Frage ließe sich nur fundiert diskutieren, wenn die historische Analyse des einzelnen Denkmals in den Kontext der Gesamtopographie der Stadt gestellt würde. Hier fehlt nach wie vor eine konkretisierte Fortführung raumbezogener kunstgeschichtlicher Platzforschung, die an Camillo Sitte (1909) anknüpfte und die komplexen Zusammenhänge von Architektur, sozialen Strukturen, Denkmälern und historischer Erinnerung untersuchte.

Die monographische Konzeption des Katalogs führt bedauerlicherweise dazu, dass nur ein einziger vertiefter Vergleich angestellt wird – und

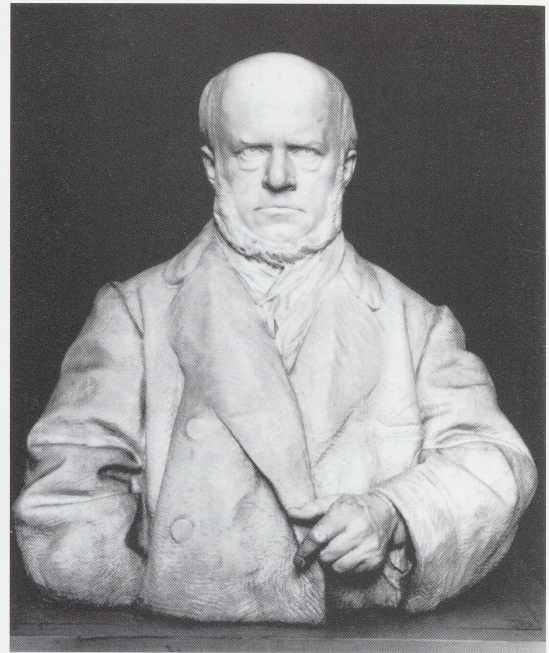


Abb. 3 Begas, Porträtbüste Adolph Menzel, 1875. Berlin, Alte Nationalgalerie (Kat., 133)

zwar von Begas mit Vertretern des neobarocken Stils in Frankreich (Susanne Kähler). Maßstab des Vergleichs in der modernen Plastik hätte hier Auguste Rodin sein müssen, der im Katalog nur am Rande erwähnt wird (32-35). Im 1870/71 von Deutschland geschlagenen Frankreich entwickelte er aus der Idee eines Denkmals des „Besiegten“ die Figur des „Ehernen Zeitalters“ (Guss in der Alten Nationalgalerie Berlin), welche deutlich komplexere Bedeutungsschichten beinhaltet, als es Nationaldenkmäler von Niederlagen oder Siegen vermögen.

SCHWIERIGKEITEN VON SKULPTURENAUSSTELLUNGEN

Ausstellungen von Skulptur sind aufgrund der nur mit großem Aufwand und hohem Risiko oder gar nicht transportablen Exponate rar und haben es zudem schwer, wichtige Vergleichsstücke zu sammeln. Das führte dazu, dass in der Ausstellung des DHM diejenigen Aspekte der Argumentation im Katalog überrepräsentiert waren, für die einfach zu beschaffende Ausstellungstücke (Gemälde, Zeichnungen etc.) existieren, was beispielsweise für den Bereich „Lebensweg“ zutrifft. Der relativ kleine, dicht gefüllte Ausstellungsraum im Obergeschoss des DHM zwang zu weiterem Ver-

zicht. An Begas-Originalen wurden in der Ausstellung und im Zeughaus nur ein kleiner Ausschnitt der Statuen und Gruppen, dafür aber zahlreiche Büsten und Arbeiten kleineren Formats gezeigt. Die Präsentation der Denkmäler erfolgte sinnvollerweise vor allem durch fotografische Dokumente und einzelne Filme, da so nicht nur verschiedene Ansichten des Monuments, sondern auch seine Nutzung und historische Veränderungen und gegebenenfalls die Zerstörung plastisch dargestellt werden konnten. Die begleitende, hauptsächlich aus historischen Fotos bestehende Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum vertiefte diesen Aspekt.

Generell bedauerlich und deshalb nicht nur dieser Ausstellung vorzuwerfen, ist die mangelnde Phantasie, innovative Präsentationsformen für die Vermittlung ortsgebundener Skulptur zu entwickeln. Warum motiviert man nicht die Besucher, sich zu den Objekten zu bewegen und begleitet sie dabei? Mit Hilfe der im Katalog enthaltenen Informationen wäre ein elektronischer Begas-Führer realisierbar, um den Betrachter zu allen, auch entlegenen Standorten (z.B. dem Strousberg-Grabmal) zu leiten und ihn dort mit Bild-Text-Kombinationen zu informieren. Bei der nur wenige Schritte entfernten Alten Nationalgalerie hätte es nur geringer Anstrengungen bedurft (Außenwerbung, Flyer o.ä.), um das Publikum auf die dortigen Werke (u.a. *Merkur entführt Psyche* vom Titelbild des DHM-Katalogs) aufmerksam zu machen, die in der Dauerausstellung zum vergleichenden Sehen hätten anregen können.

Hans Ottomeyer erinnert in seinem Vorwort zum Katalog daran, dass „zwischen Geschichte und Kunstgeschichte [...] ein großes, wenig erschlossenes Feld der Forschungsmöglichkeiten“ liegt (9). Für den Bereich der Skulptur des deutschen Historismus haben die Ausstellungsmacher exemplarische, anregende Erkundungen durchgeführt. Dass ein solches Forschungsfeld nicht in einer Einzelausstellung erschöpfend behandelt werden kann, ist klar. Es wäre deshalb zu wünschen, dass sich die Kunstgeschichte anregen ließe, diesem vernachlässigten Themenkomplex mehr Aufmerksamkeit und Ressourcen zu widmen. Man könnte sich hier an Paris ein Vorbild nehmen: Gelingt es doch dem Pariser Musée d'Orsay durchaus in Wechselwirkung mit der kunsthistorischen Forschung seit langem öffentliches Interesse an Skulptur zu wecken.

DR. CHRISTIAN M. GEYER
Alt Seckbach 1, 60389 Frankfurt a.M.,
christian-geyer@t-online.de